

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КАК ТВОРЧЕСКАЯ НЕУДАЧА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ М. АНДЕРСОНА «ВОЦАРЕНИЕ ЗИМЫ»)

Мысль о том, что кризисное историческое время порождает небывалый взлет искусства во всех его проявлениях, далеко не нова. Американская действительность начала прошлого века была отмечена всевозможными политическими катаклизмами. «В истории каждой страны бывают периоды, когда первоосновы национальной жизни обнажаются до предела, когда подспудные течения вырываются на поверхность и скрытые противоречия приобретают небывалую резкость. Для Америки таким периодом были 30–е годы...», – отмечает в своей монографии об американском театре первой половины XX века А. С. Ромм и справедливо указывает на то, что в это во многом трагическое время «новаторская перестройка традиционных форм искусства США, произошедшая во всех его сферах, с большой рельефностью проявилась в области театра и драмы». (Ромм, 49,53).

И действительно, именно в эти годы из-под пера молодых американских драматургов выходят произведения, связанные с желанием их создателей коренным образом обновить язык классической драмы, найти те свежие, не используемые ранее формы воздействия на читательское восприятие, которые в конечном итоге позволили бы говорить об окончательном формировании в искусстве США подлинно национальной драматургии. Таким образом, установка на художественный эксперимент становится в рассматриваемый период не просто интенцией отдельной авторской воли, но насущной потребностью самого времени.

Хочется при этом отметить, что экспериментальная стратегия драматургов могла осуществляться не только в поиске принципиально нового в эстетике или поэтике драматического произведения, но и в реанимации хорошо известных и давно знакомых театральных форм. Так, например, в 1935 году увидела свет трагедия М. Андерсона «Воцарение зимы» («Winterset»), необычность и новаторский характер которой заключались в том, что автор представил на суд читателей, зрителей и критики пьесу, написанную классическим, «шекспировским» белым стихом на злободневный политический сюжет. В основу произведения положены события, отсылающие читателя к судебному процессу и последующей в 1927 году казни на электрическом стуле итальянских рабочих-анархистов Н. Сакко и Б. Ванцетти.

Выбор материала объясняет трудность предпринятого драматургом шага. Общеизвестно, что ни Шекспир, ни Корнель не изображают в своих стихотворных трагедиях непосредственно времени правления Елизаветы

или Людовика XIV. Источником сюжета служили для них героические подвиги известных личностей, взятые либо из мифов и легенд, либо из реальной, но далекой по времени истории. Естественно, что эти пьесы так или иначе не могли не затронуть и проблем современной действительности, но лишь в опосредованной форме

Гегель в своей «Эстетике» указывает следующую причину данного феномена: «Если берут материал поэтического произведения из настоящего времени, то своеобразная форма этого материала, как мы находим ее в действительности, уже всесторонне запечатлелась в представлении; те изменения, от которых поэт не может отказаться, легко получают видимость чего-то искусственного и нарочитого... Для действительного существования поступка или характера требуются многие незначительные опосредующие обстоятельства и условия, многообразные отдельные события и действия, между тем как в области воспоминания все эти случайности стерлись. Когда дела, истории, характеры принадлежат старым временам, художник, освобождаясь от случайностей внешних черт, получает в отношении частных моментов больше свободы и простора для своего способа художественного формирования» [Гегель; 198–199].

Таким образом, своим экспериментом М. Андерсон нарушил вето, в течение нескольких веков налагаемое на сюжеты поэтических драм. Условность речи героев «Воцарения зимы» провозглашается им составной частью общей установки театрального искусства на творческое моделирование реальной жизни, а не рабское копирование ее. «Дело поэтической трагедии – обнажать то, что обычный жизненный опыт оставляет от нас сокрытым. Обнажать в волшебном круге поэзии и трагические проявления человеческого существования, которые останутся просто прозой, пока к ним не обратится перо поэта» [Krutch, 300].

С этой мыслью Д. В. Кратча М. Андерсон вполне мог бы согласиться. Отводя упреки некоторых критиков относительно того, что «гангстеры не изъясняются стихами», Кратч, защищая андерсоновский эксперимент, заявляет, что «стихами не говорят ни четырнадцатилетние итальянские девушки, ни даже датские принцы... Присвоение дара красноречия какому-либо персонажу зависит не от его социального или интеллектуального статуса, а от того, насколько их создатель преуспел в том, чтобы наделить их той напряженностью чувства, для выражения которой даже лучшее прозаическое слово недостаточно хорошо» [Krutch, 298]. И далее: «Это означает, что автор, провозглашая право своих персонажей изъясняться более красноречиво и образно, чем обыкновенные люди, заставляет их и думать, и чувствовать иначе – также ярко и глубоко. Поэтому даже самым низким его героям, подобно героям Шекспира, разрешено быть одновременно и поэтами,

и философами, в определенной степени ограниченными, без сомнения, рамками их собственной души, но благодаря своему поэтическому и философскому дару, все же способным определить и выразить эту душу с ясностью и напряжением поэтов и философов» [Krutch, 297]. Именно поэтому «Воцарение зимы» стоит, по мысли Кратча, неизмеримо выше любой прозаической пьесы, ибо здесь есть «то более глубокое проникновение в мысли, чувства и душу героя, в достижении которого и состоит мастерство драматурга» [Krutch, 298].

На наш взгляд, именно совмещение злободневно-социального (сюжет) и универсально-метафизического (образный фон, поэтика) аспектов породило в среде театральной и литературной критики целый ряд неоднозначных и порой прямо противоположных оценок пьесы. Так, например, Э. Флекнер [Flexner 1969], анализируя в первую очередь проблематику «Воцарения зимы», доказывает наличие в ней очевидного, по ее мнению, разрыва между замыслом и его исполнением. Исследовательница настойчиво подчеркивает сопротивление драматургического материала тому жесткому авторскому диктату, связанному с привнесением в трагедию чуждых ее сути пафосных сентенций, которые так ощутимы в тексте. Именно они в конечном итоге и лишают произведение стройности и гармонии на всех уровнях его организации. В итоге, заключает критик, из-под пера Андерсона выходит мелодрама, являющая собой эклектическую смесь устаревших театральных традиций с художественным экспериментом, которая знаменует шаг назад по сравнению с такими подлинно новаторскими произведениями драматурга, как «Цена славы» и «Громовержцы».

««Зимний день» не только лучшая вещь Андерсона, но и вообще замечательная, глубоко оригинальная драма», — возражает Э. Флекснер Д. В. Кратч в «Литературной истории США» [Кратч, 450]. Ему вторит самый крупный исследователь андерсоновского творчества С. Шиверс [Shivers, 1976] доказывая трагическую глубину и психологическую сложность «самой удивительной» из пьес драматурга. Привлекая к анализу снятый в Голливуде по мотивам «Воцарения зимы» одноименный фильм с Марлоном Брандо в роли Мио, критик показывает, что главная ошибка создателей картины (как и некоторых театральных постановщиков) заключалась в том, что режиссер сделал акцент на самой ситуации, описываемой в произведении, на его событийной стороне, а не на характере главного героя, в результате чего трагедия и превратилась в мелодраму.

Думается, что с этой мыслью критика можно и нужно не согласиться. Дело в том, что характер главного героя пьесы Мио Романьи как раз и является собой, по нашему убеждению, истинную причину творческой неудачи Андерсона. Заставляя своего протагониста говорить языком «Библии и

Шекспира», заимствуя образный фон трагедийного канона Великого Барда, автор «Воцарения зимы» неизбежно обнаруживает точки соприкосновения своих героев с шекспировскими персонажами и сюжетами.

Уже краткий пересказ основного содержания «Воцарения зимы» позволяет почувствовать близость трагедии Мио Романьи к истории датского принца, а также к тому, что произошло в Вероне с двумя юными влюбленными, соединившими свои жизни вопреки вражде, их окружающей. Пожалуй, в данном случае можно говорить о том, что, действуя в чем-то сознательно, а в чем-то подсознательно, М. Андерсон создает своеобразную «синтетическую модификацию» двух самых известных трагедий Шекспира – «Гамлета» и «Ромео и Джульетты». Вопрос в том, можем ли мы говорить именно о синтезе двух указанных выше произведений?

Самое большое количество совпадений приходится на первую из перечисленных пьес. Убийство отца, последующие горечь и озлобленность, испытываемые от понимания совершенной несправедливости и обреченности любых попыток что-либо изменить, чувство одиночества в ставшем чужим и враждебным мире – все это роднит Гамлета и Мио, на что обращали внимание практически все критики, занимавшиеся исследованием «Воцарения зимы».

Однако гамлетовская тема слышится в «Воцарении зимы» еще до выхода на сцену протагониста, до того, как мы узнаем его трагическую историю. Она открывается зрителям и в обрисовке декорации, и в образной наполненности диалога, которым открывается пьеса. Его начинает Трок Эстрелла – бандит, убийца, всего несколько часов назад выпущенный из тюрьмы на свободу. Его речь насыщена образами гнили, порчи, разложения, болезни, которые наряду с метафорой мира-тюрьмы незамедлительно вызывают в памяти эрудированного читателя аналогичные лейтмотивы шекспировского «Гамлета».

Сходство с первыми сценами великой трагедии усиливается, когда мы узнаем имя собеседника Трока – Шэдоу. В театре Шекспира появление призрака, — это, как известно, всегда предвестие того, что жизненное и природное благополучие нарушено, это свидетельство распада «великой цепи бытия». В пьесе Андерсона выпущенный на свободу Трок и вместе с ним Шэдоу выполняют, на наш взгляд, примерно ту же функцию. Но они не только предсказывают грядущие потрясения, но и сами являются воплощением зла и несправедливости в мире. Под эту общую зараженность попадает и главный герой «Воцарения зимы» Мио Романья. С самого начала пьесы он показан человеком, которым уже владеют идеи презрения к миру, «смерти и проклятий Богу». Но ненависть и озлобление соседствуют его душе с идеалами добра и справедливости, как, впрочем, и в душе датского

принца. Не случайно, впервые увидев своего возлюбленного, Мириамн, несмотря ни на что, называет его «королем среди людей» и утверждает, что видит нимб над его головой.

Однако на этом сходство между героями заканчивается, уступая место целому ряду важнейших различий. И первое из них заключается в том, что Мио не стремится «исправить время», не чувствует личной ответственности за происходящее (вспомним известнейшее шекспировское: *The time is out of joint o cursed spite, that ever I was born to set it right*). Иными словами, «американский Гамлет» продолжает решать свою личную извечную проблему «мстить или не мстить», не поднимая ее до уровня «быть или не быть». А еще точнее, сущность андерсоновской трактовки заключается, на наш взгляд, в том, что, начиная свою трагедию как трагедию мести, изобразив трагическое одиночество героя, получившего жестокий удар судьбы, отрезанного от мира, драматург позднее проводит его через испытание любовью, которую семнадцатилетний юноша понимает и принимает иначе, чем датский принц. Мириамн, как и Офелия, предала своего возлюбленного в интересах собственной семьи, но реакция на данный поступок у героя «Воцарения зимы» совершенно другая.

В отличие от шекспировского Гамлета, Мио не отказывается от Мириамн, но мучительно переживает ее ложь. Таким образом, конфликт в «Воцарении зимы» переводится на принципиально иной уровень, смещаясь в направлении изображения внутренних, душевных терзаний героя, в то время как конфликт величайшей из поэтических трагедий Шекспира, как известно, наоборот, расширяется, возводя его личную трагедию в степень трагедии универсальной, общечеловеческой. Начиная со второго акта, Андерсон постепенно перемещает своего героя из гамлетовской ситуации в ситуацию «Ромео и Джульетты», что подчеркивается в тексте уже самой перекличкой имен героев (Miо — Romeo), а также многочисленными примерами совпадения образной ткани обоих произведений, касающейся в первую очередь метафорики света и тьмы, юности и старости, жизни и смерти, а также мотивов судьбы, рока, довлеющего над *star-crossed lovers*.

Мириамн, в которую герой влюбляется, что называется, с первого взгляда, принадлежит миру, враждебному протагонисту. Она, как и Джульетта, готова оставить семью, соединившись с возлюбленным. Сходство сюжетных линий налицо. Но очевидные совпадения лишь подчеркивают разницу в развитии основного конфликта трагедий. И в зарубежном, и в отечественном шекспироведении не раз высказывалась идея о бездействии Ромео в ходе основного действия пьесы. Проблема мучительного выбора перед совершением того или иного поступка практически не знакома ему. Он действует скорее импульсивно, спонтанно, под влиянием переменчивых обстоятельств.

Совершенно иначе развивается образ андерсоновского персонажа. Выбор, который в конце второго акта предстоит ему сделать, – это его личный выбор между любовью, спокойствием семьи своей любимой и собственным стремлением к правде, желанием вернуть честное имя отцу и себе. Перед нами разворачивается типично классицистический конфликт между чувством и долгом, в очередной раз переворачивающий читательское/зрительское восприятие трагедии драматурга XX века. Хотя, если быть еще точнее, то, по нашему мнению, Андерсон здесь ближе к Шиллеру, чем к Расину или Корнелю. Герой-романтик, которым безусловно является Мио, попадает в «ловушку», которую приготовила ему судьба (враги) и вынужден пересмотреть свои прежние взгляды на мир, произвести переоценку жизненных целей, отказаться от ложных представлений о действительности.

Очевидность решения, которое должен принять герой трагедии американского автора, подчеркивается, по нашему мнению, двумя обстоятельствами. Во-первых, напоминанием Мириамн о том, что «отец простил бы», а, во-вторых, настойчиво педалируемым драматургом мотивом ненависти, которой он наделяет своего героя, считая ее главным атрибутом мести.

Нам представляется, что и в этом случае Андерсон вновь вступает в некоторое противоречие с разрабатываемым им материалом, так как в самом мотиве мести, заложенном автором в своего героя, одновременно сосуществуют два сюжета: сюжет мести как возмездия, связанный с возможностью практического торжества протагониста в мире, и сюжет мести-расправы, который представлен в пьесе мотивом ненависти, осознаваемой самим героем как болезнь (болезнь ненависти, смерти), как разрушающее, деструктивное начало личности («Прошу я, научи, как жить и как забыть про ненависть»).

Итогом неразличения двух аспектов темы мести становится в трагедии очередная переакцентировка ее основного конфликта. Начиная свою драму с показа сложных взаимоотношений героя и мира, автор постепенно подменяет тему борьбы Мио за собственную честь и честь своего отца темой губительного воздействия на человека любой формы насилия, любого давления идеи. Вполне очевидно, что единственной спасительной альтернативой для героя, зараженного ненавистью, является любовь. Именно поэтому борьба любви и ненависти, мести и милосердия становится ведущей темой всего третьего акта трагедии. Доминирующий на протяжении всего второго акта героический пафос трагического сменяется к началу третьего пафосом трагического как мученического. Герой ждет смерти как избавления от страданий, сознательно отказываясь от выбора, который в любом случае связан с утратой им чего-то важного для себя.

Подводя итог вышесказанному, еще раз отметим, что пьеса М. Андерсона «Воцарение зимы» имеет явно выраженный статус авторского

эксперимента. Поиск нетривиальных путей развития драматургического искусства, установка на использование нетрадиционных театральных приемов отличают всю художественную практику американской драмы XX века. И в этом смысле трагедия Андерсона, с одной стороны, органично вписывалась в круг общих эстетических исканий эпохи, но, с другой стороны, и выпадала из него, так как была нацелена не столько на освоение каких бы то ни было новаторских возможностей искусства сцены, сколько на возрождение, обновление и модернизацию его старых форм.

Понимая это, автор «Елизаветы-королевы» и «Марии Шотландской» ставит перед собой сложную новаторскую задачу: наполнить неактуальную для XX века поэтическую, стихотворную форму трагедии (жанра, кстати сказать, не менее архаичного для литературы рассматриваемого периода) злободневным политическим содержанием, нарушая тем самым неписанные правила классической эстетики драмы. Получившийся результат был высоко оценен современниками, поддержан и признан ими. Свидетельством тому может служить создание в театральный сезон 1935–36 годов независимого Кружка Театральных Критиков (The New-York Drama Critics Circle), куда вошли те из них, кто был недоволен решением комитета по присуждению Пулитцеровской премии отдать награду Роберту Шервуду за его пьесу «Мечта идиота», а не М. Андерсону за «Воцарение зимы». Первая премия Кружка досталась «последнему романтику сцены», сумевшему рассказать об острых проблемах современной Америки языком подлинного искусства.

Однако время показало, что эксперимент Андерсона не был столь успешен, как это виделось его современникам. На театральных подмостках последующих лет остались совсем другие пьесы, а не нашумевшее «шедевральное» «Воцарение зимы». Причина этой творческой неудачи заключена, по нашему мнению, отнюдь не в попытке драматурга заговорить о брэнной обыденности высоким слогом, чего не допускала традиционная поэтика. Несостоятельность вышедшего из-под пера автора произведения заключена, в самой «онтологии текста», построенного по принципу эклектики. Главный герой Мио Романья, обрисованный в начале трагедии как персонаж, оказавшийся в хорошо известной «гамлетовской ситуации», затем перевоплощается во влюбленного Ромео, решающего проблемы, весьма далекие от забот молодого веронца. Многочисленные отсылки к драматическим коллизиям шекспировских трагедий оказываются к тому же запараллелены в пьесе американского драматурга с шиллеровским развитием конфликта. Не выдержанным в едином ключе оказывается и пафос трагедии, превращающийся по мере движения сюжета из героического в мученический. Синтез, на который

делал ставку драматург, не состоялся. Эксперимент завершился творческой неудачей, которую окончательно подтвердило время.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.

Кратч Д. В. Американская драма. // Литературная История Соединенных Штатов Америки в 3-х томах. Т. 3. М.: «Прогресс», 1979. — с. 444–462.

Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX века. М.: Наука, 1978.

Anderson M. Winterset. — Washington: Published by Anderson House, D. C., 1935.

Flexner E. American playwrights: 1918-1938. The Theatre Retreats from Reality. NY: Books for Libraries Press, Freeport, 1969. — P. 78–129.

Krutch J. W. The American Drama Since 1918. NY: George Braziller Inc, 1957.

Shivers A. S. Maxwell Anderson. — Boston: Twayne Publishers. Hale & Co, 1976.